

“第四世界”的文化遗产： 一个艺术人类学的视野

彭兆荣

内容提要 对现代社会而言,少数民族或“原住民”社会的传统文化,及其艺术种类和艺术作品中的价值研究是艺术人类学的核心部分。本文试图分析和讨论这些问题,其中包括对原始艺术概念的反思、范式革命、自然与文化遗产的保护与传袭等。

关键词 “第四世界艺术” 族群 艺术魅力 文化遗产

一、“原始艺术”与“第四世界艺术” 的反思

美国艺术人类学家雷顿 (R. Layton) 在他的《艺术人类学》中对传统的“原始艺术” (primitive arts) 概念提出了质疑,他认为这一概念在当代的使用出现了很大的困难和困惑,原因之一在于“那些小规模社会中所包含的艺术起源以及早期发展元素在现代文化中仍可以看到”。这其中暗含着两种批评的指向:第一,人类社会的发展有一个自在的过程,任何一个历史时段都建立在发生原理之上。就像社会人类学在研究社会时会很自觉地把社会、人群、世系 (lineage) 置于“原生纽带” (primordial ties) 之上 (如族谱和家谱) 去看待社会群体的起源与发展过程。其症结在于,古典人类学在定义“原始文化/艺术”的时候,将它作为与工业社会、“文明世界”相对立的“他者”来看待,视之为静止的、封闭的类型。这种做法造成了一种历史的断裂

与隔绝,我们只要翻阅一下早期人类学著作,这种判断就会得到充分的证明。第二,如果说“原始艺术”的概念仅仅表现为历史和时间上的“隔裂”的话,问题或许还没有那么严重。事实上,“原始艺术”的概念还包含着对艺术形象相反的指喻,具体地说,就是将其视为“野性的东西” (the savage),属于“野蛮人” (barbarian) 的产物。这种社会道德和历史价值观本身就存在着强烈的“西方中心”话语色彩,以及对非西方社会和族群进行排斥性的“污名化”。因此当代绝大多数人类学家拒绝使用这一概念。

那么,那些小规模、封闭的、边缘的、地方的、有特色的、弱小族群的、较少受西方社会价值影响的艺术形式、艺术家与艺术创作又要用一个什么词汇来概括和表述呢?我认为,“第四世界的艺术”姑且能成为一个替代的尝试。格拉本在《族群与艺术:来自第四世界的文化表达》的引言中以一个日常生活的轶事引出他对“第四世界艺术”的理解与解释:

我和我的家人谈到这一本书,我们试图想一个更好的书名以代替诸如“当代西方艺术发展”之类的平庸的题目,而我们所选择的题目又要避免采取像“原始”这样的词汇所带来的问题,使人们简单地将它们视为非西方的土著,或“东方的”,或者属于“保守的”来看待。家人问我,“你书中的艺术是属于什么类型?”我回答说:“大概像贝宁的木刻艺术……一类的东西。”“啊,你说的是‘第三世界’的艺术吗?”我的内弟说。“不,”我回答道:“是第四世界的艺术”。

“第四世界”是一个集合名词。在其政治意义上,它统称那些土著或原住民部落,例如一些仍然保持着传统生活方式的北美印第安部落、爱斯基摩人等。“第四世界”有一个共同的特征,那就是,在这些人民生活的土地或居住的地方并没有民族国家所具有的明确的边界范畴、科层制度等。也就是说,并没有属于他们自己认同的“国家”(当然这不妨碍他们生活在某一个民族国家的“领土”范围内)。他们通常是少数民族,而且他们的集体生活不受现代“权力”的直接作用。尽管如此,在今天的国际舞台上,人们越来越清晰地看到“第四世界”作为相对独立的群体出现,特别在传统的殖民地国家纷纷独立的历史背景下,那些“原住民”部族出现了所谓的“泛原住民”运动,且人数有不断扩大的趋势。格拉本借用“第四世界”的概念并不是用于讨论政治边界问题,而是通过它来凸显那些处于“原生形态”的艺术存在,以及这些艺术存在所具有的独特价值体系。其中包括来自“第四世界”的艺术家(他们并不知道属于“艺术家”)和他们的作品;一些在现代艺术的观念和分类当中并没有常规性的艺术形

式;或者他们中一部分人接受过西方教育,并把所接受的部分观念、概念和方法引进自己的传统文化,从而形成的独特的艺术和艺术作品等。总之,他们属于在现代社会中很难进行归类的“艺术家”和“艺术作品”。

尽管对“艺术”概念的界定和表述多种多样,言人人殊,但有以下几个主要指标在研究中成为共识,即,具有展览性质、含有美学价值、融合了特定民族和地域特征,且具有历史传统价值的人类技术和技艺的产品。对艺术品的研究一直就是人类学研究的重要组成部分,“原始艺术”更是人类学研究的经典内容之一。早期的许多人类学家如泰勒、弗雷泽、博厄斯等都对“原始艺术”有过深入的研究。

“艺术”、“艺术家”一词来源于拉丁文“ars”,“artem”,“artis”。随着时间的演进,它的意思不断地发生着变化,变成了对技术和社会现实的一种反映。文艺复兴以后,它与手工技术以及劳动阶级联系到了一起,而与带有宗教贵族特有的知识,诸如数学、修辞、逻辑、语法等形成两种知识的分野。在欧洲中世纪,大学里的七种知识被视为七种艺术(“七艺”),它们是语法学、逻辑学、修辞学、算术、几何学、音乐和天文学。艺术家则主要指在这些领域从事研究的,具有这些技艺的人。文艺复兴以后,艺术涵义出现了更大的变化,它与人文主义并肩前行。再往后,“艺术”的范围呈现出越来越宽广的趋势,许多来自民间的歌舞、建筑样式、绘画风格、手工艺品、园艺技术、烹饪技艺等被包含进来。这些现象和差异使人们对“艺术”概念产生出不同的划分标准,人们将其区分为官方的/民间的、科班的/非科班的、专业的/非专业的等等,而“第四世界的”无疑成为另一种当代的表述和划分。

由于在区分界线上的模糊状态,导致在“艺术”与“工业”之间很不容易有一条共用

的尺度。为了使人们有一个更具体、明晰的辨识,威廉姆斯用“好的艺术”(fine arts)和“有用的艺术”(useful arts)来区分。这样的区分虽很清晰,可如果把“好的”和“有用的”分开来,似乎又有些问题:一方面,将二者对立起来会在现实生活中产生一种误导,容易让人产生“好的”就是“没有用的”的错觉。另一方面,二者兼而有之的艺术品比比皆是。看来要区分不同“艺术品”之间的界线确有一定的困难,其中一个原因就是我们的审美价值系统本身就是矛盾和相悖的。比如对于传统的侗族人民来说,“大歌”(直译),侗语称为“嘎老”(Gal laot)或“嘎玛”(Gal max)是侗族祖先传下来的一种歌唱形式,是他们劳动、生活、娱乐的一部分。这些在我们今天可以称得上“艺术品”的歌唱形式其实就是他们日常生活本身。对侗族人民来说,生活、创造和欣赏是“一体化”的,无须分类和区分。由此可见,我们的“艺术品”标准是混乱的:一方面是来自西方知识和学科体系中对“艺术”的规定与规范使得我们把自己放在“他者”的位置上,成为“原始艺术”生产者。很清楚,西方所谓“原始艺术”的一个重要意义正是“原始人”(殖民时代的“野蛮人”)的产物,而“原始文化”作为“落后民族”的“他者”是与“工业文化”的西方“我者”相对而言的。另一方面,我们又徘徊于同一个古老帝国文明体系的“自我话语”之中,主体民族(汉族)却又将那些少数民族置于饮血茹毛的“原始人”的“原始艺术”层面。由于“原始艺术”从其定义上来说开始就已经抹上很重的以“西方/非西方”分类的色彩和殖民主义的价值取向。在很长的历史时段里,“原始艺术品”主要成为西方人收集、收藏和掠夺的对象,而他们并不真正关心这些艺术和艺术品的社会历史背景以及所创造的艺术价值。随着商品社会的作用,这些“原始艺术品”遂成商品在市场上进行交易。

这种历史状况以及历史所赋予的变化造成了人们对这些概念理解和判断上的混乱状态。

概念上的混乱造成的问题在于,每一个民族或族群都会在他们的艺术品中融入强烈的族群认同和价值取向;更为重要的是,那些被视为“艺术品”的东西又具有超越某一特定民族和族群的普遍价值。关于这一点,博厄斯在他的《原始艺术》中讲得很清楚:艺术的“普世性”(universality)是建立在某一个特定的美学价值体系中的创造。他补充强调,艺术相互作用的来源,一方面建立在单一的形式之上,另一方面艺术的思想又与形式紧密地结合。这就给艺术人类学研究提出了一个挑战,即如何把“艺术品的独特认同”与“艺术品的普世价值”放在一起讨论。

二、皮格马利翁雕像 的“魔力”与“魅力”

在传统的人类学研究视野里,那些“异文化”(落后的、无文字、封闭的、原始的、野蛮的)社会被当作“文明社会”(以“欧洲中心”为主导的、参照性的、分类化的)的比照。这样的分类除带有殖民主义扩张时代的政治意味和对历史上的族群进行政治性区分外,也阻断了现代艺术与原始艺术的原生纽带。然而,事实上现代艺术原本与原始艺术之间存在着剪不断的历时发展关系。

“皮格马利翁雕像”是艺术批评史中的经典讨论话题,同时也是西方艺术家进行艺术创作中喜爱选择的一个主题。贡布里希曾经专门讨论过这一话题:“皮格马利翁在大理石上凿出人像时,并不是首先再现一个‘一般化’的人形,而后才逐渐地再现一个个体妇女。因为他在逐步雕凿并使它越来越像活人时,石头并没有变成雕像——即使他用了一个活人模特儿也没有使它成为肖像,何况也未必做到那一步。因此当他的祈祷被神

听到并使雕像具有了生命时,她就是该拉特亚(Galatea)而不是别的人——不管是用古风的、理想化的还是自然主义风格塑造的。事实上,一个东西指示另一个东西这个问题完全不在乎二者有多大差异。巫婆制作对头的一个‘一般化’蜡像时,可能有意让她的蜡像指示某一个别人,接着她念出相应的咒语把二者联系在一起——这和我们在一幅一般性的画下面写上一个说明把两个东西联系起来的做法是一样的。^⑪

这里有两点值得注意:第一,当一件东西(艺术品)被置于宗教背景和崇敬氛围时,奇迹便发生了。皮格马利翁是美神阿芙洛狄蒂的祭司,阿芙洛狄蒂使一尊象牙女郎变成一个活生生的美女。这个“奇迹”是神祇赠送的一个“礼物”,属于艺术转换功能的实现范畴,是艺术品“魅力”之所在,就仿佛一个信徒在教堂和寺庙里的祈祷,只要心诚所至,愿望便可实现一样。所以,从某种意义上说,对艺术的真正理解和体验需要某种“宗教式的虔诚”。第二,皮格马利翁神话还涉及到一种类似于巫术(技术)的方法,如“交感巫术”(sympathetic magic)中的两种原则和方法:相似律(law of similarity)与接触律(law of contact)^⑫;或以己推人,或以物为媒体,以实现巫术的“神奇魅力”。“皮格马利翁雕像”之于艺术的创作与理解所以具有启示性,其中有两点值得强调:皮氏既是“祭司”,又是“雕塑师”。前者大约指无论是艺术家抑或艺术品鉴赏者,需要具备一种“宗教笃信般情怀”,丧失了它就很难洞察艺术品的“魅力”所在。这大约就是为什么无论“魔力”或“魅力”皆“从鬼”,与怱惑之义相属的原因吧。后者大抵指一种技术性的品质,它是艺术创造的基础。

如果我们的讨论只停留在这样的层面,即纯粹从艺术史或艺术批评的角度进行思考和分析或许要简单一些,可是我们还要面对

现实中“艺术品”的价值以及人们对待它们的态度。换言之,是“接触艺术品”而非“评价艺术品”的问题。需要强调的是,在当代的社会活动中,艺术品经常以商品的价值和价格进行交易。这样,就把问题带入另外一个层面上。首先,在现代社会,“艺术品”是一个“物”——从形式与形态上它都是一个“物”。格尔认为,作为一件物的艺术作品是“人类智慧的结晶”,而这一“智慧的结晶”是“技术的产物”——艺术家以特殊的技艺,通过技术化过程制作出来的作品。由于不同艺术品的制作过程包含了某一社会特殊的“技术系统”,因此,艺术品首先表现出只属于某一社会或族群的“技术产品”特征,从而具有特殊的“技术魅力”(enchantment of technology)。艺术品的“权力”根植于这一特殊的技术过程,“魅力技术建筑在技术魅力的基础之上,无可替代。格尔以特罗布里安岛(Trobriand Islands)独木舟为例,试图说明对于特罗布里安的岛民来说,独木舟作为一件“物”可以对事件或其他人产生影响和作用,好像有巫力一般。这就是所谓的“技术魅力”所致。对于同一个社会群体、社区,某一种“物”被赋予“魅力”不仅表示其作为特殊“物”的声望,同时也被特定的社会关系所赋予和确认。所以,每一个技术系统都具有确定的“魔力范围”^⑬。

格尔所谓“技术魅力”理论的主要价值表现在于:任何可以称得上“艺术品”的东西,或者经过时间的考验证明是“艺术品”,它的生产和产生过程都具有“专属性”,是某一个特定的民族、确定的时代经过“技术程序”(technologic process)制造出来的。其“魅力”既存在于艺术品本身,也存在于技术系统之中。这个系统不仅表现出特殊的族群背景和地方知识,也表现出在同一个知识系统中的权力叙事。正如张光直对商周艺术中动物纹样的分析所得出的结论:“不仅能使我

们认识它们的宗教功能,而且说明了为什么带有动物纹样的商周青铜礼器能具有象征政治家族财产的价值,很明显,既然商周艺术中的动物是巫觋沟通天地的主要媒介,那么,对带有动物纹样的青铜礼器的占有,就意味着对天地沟通手段的占有,也意味着对知识和权力的控制。^④从此我们可以看出,任何远古艺术的“魅力”都具有“族群—地缘—时间—知识—技术—权力”系统的专属性。后来的人们可以仿造“艺术品”,使之成为“赝品”,却无法复制其系统的专属性。一件艺术品可以或者可能通过购买、偷盗、抢掠等方式将它转移到另一个地方,或成为另外一个人、集团、国家的“财宝”,但凝聚在这些艺术品的“艺术魅力”却不会因此完全消失。一个不变的品质仍然存在,即在它们身上所包含着特殊的“技术系统”价值仍然属于“原创者”。聊举一例:在巴黎协和广场上的“方尖碑”虽然耸立于塞纳河畔,是一件具有非凡“魅力”的艺术品,可是,凝聚在这一作品上的“技术魅力”永远属于古代埃及文明。换句话说,方尖碑“身在法国、价在古埃及”。其原因就在于,它根本上来自于一个“技术魅力”系统。

当然,这并不是说艺术品的“魅力”一成不变,尤其是“原始艺术”。一方面,它要接受时间的考验。另一方面,它要面对社会变迁,特别是面对商品社会中的交易规则的挑战。所以我们不能一概认为,消失了的艺术和艺术品就没有“魅力”价值,而在市面上流通的艺术品就有价值。有的时候情况正好相反。那么,我们将从什么角度加以判断呢?艾灵顿认为应该从艺术品的“真实性”来考虑,她在《真实的原始艺术的死亡》一文中认为,原始艺术的“真实性”在今天处于一种衰退的状态,甚至趋于灭亡。其原因是,文化的消失正是来自文化生产本身。任何艺术和艺术品都将面对“两难”:社会变迁趋向于现代

性,这是一个必然的过程,而许多原始艺术在文化现代化进程中将面临消失^⑤。从这一角度看,原始艺术正处于消失的过程。可是,人们在旅游或参观博物馆、艺术馆的时候,经常在观念上将“异文化”理解为具有“原始意义”的东西。所以,在今天的鉴赏、参观或旅游活动中,我们可以看到那些“死亡”的艺术和艺术品“再生”——“一种属于非法真实性的原始艺术”(illegal authentic primitive art),是一种新生产的、以人工手段加工、看上去像古老的艺术品^⑥。“死而复生”事实上是一种以自我服务为目的的社会再生产。如果说“死而复生”在生理现象上属不恰当的比喻的话,在政治权力和经济利益的作用下,它却可以为地方带来多方面的好处。所以,在许多情况下,它仅仅是政府政治的某一方面作为^⑦。那么,什么样的艺术品最容易出现这样的情形呢?艾灵顿曾列举了以下四种情况和理由:

1. 物件被盗并且不能再复原。
 2. 地方社会为市场经济的利益驱使,制造出更多他们在生活中使用的一些宗教艺术品,而他们认为这些都是他们所使用的,因而是真实的。
 3. 随着宗教趋于一种世界的宗教,原来人们曾经使用过而被遗弃的宗教物品又被重新加以生产和制作。
 4. 原来用于制作宗教艺术品的技术现在成了用于制造“市场交换品”的技术。
- 毫无疑问,虽然“艺术品”有其自己的成长经历,有其无可替代的内在价值,有些迄今为止仍然处于无法、或不能交易的状态(比如长城、金字塔等这样的“艺术品”),但是,却有许多艺术品就是在现代商品社会当中才被确认其为“艺术品”的。也就是说,它成为“艺术品”本身就是为了用于交易。同时,现代商品社会不断地使这些艺术品处于一种增值的状态。换言之,现代社会的商品市场和交易规则

使得“艺术品”具有了特殊的附加值。

还有一类艺术(品)比较特殊,比如歌、舞。这样的艺术与其他的艺术品不一样,它不能带走,不能购买,只能在当地欣赏,它属于一种特殊的符号艺术。布洛克认为,所有与音乐舞蹈有关的艺术,其主要特征都是语言性的,仪式中的交流就是语言性的^[18]。“语言性”交流不仅是基本的交流媒介,而且它构成了音乐中舞蹈形式的基本要素。布洛克在研究中发现一个现象,形式性的语言具有一种权力,他以政治家的演说为例,演说是一种形式性的东西,在这种特定的形式中的“说话”具有非同凡响的力量,事实上那并不说明“演说者”有什么特别的能力(当然不同的演说者在使用同一种演说形式上的效果有所不同),而是演说形式赋予演说者特殊的权力。由于演说这一形式非常特别,所以演说者在这一形式中所使用的语汇、风格也都受到了限制。布洛克试图通过这个例子说明,“歌”就是一种形式,它的效果是两方面的:首先,歌唱者通过演唱揭示着“语言性进程”^[19]。另一方面,“人们不能与歌发生争议”(cannot argue with a song)^[20]。因为它是一种形式,一种来自形式的“权力”,是“特别的权威化形式(传统)”^[21]。如果我们接受布洛克的观点,那么,像音乐、舞蹈等艺术和艺术品,它们的形式本身就具有一种权威,任何人可以学唱、学跳,但它在形式上的符号性却不容置疑,观众和参与者都在同一个“形式权威”之下进行交流。

任何可以称得上“艺术”和“艺术品”的都有其发生形态上的依据,包括历史的、社会的、民族的、地域的等。这些因素是不可替代的,它构成艺术和艺术品内在的“魅力”。面对像歌舞这样的艺术和艺术形式,所有人都要服从它的“权威性”。从这一个层面上看,它们是不可替代的,也不能再生,因为产生它们的条件已经不复存在。正因如此,它是我们今天格

外强调要“保护文化多样性”的具体形态和实物,必须格外地珍惜它们。同时,随着现代商品社会的发展,“艺术的商品化”不可避免地发生作用,艺术品的仿制、再造、生产流程化会大量出现,以满足市场的需求。问题的关键在于:我们要如何完善对艺术品的分类和评估体系。有些东西是不可仿造的,“惟一性才是它的真正价值”,比如那些古老的遗产性艺术品。有些艺术品虽可以仿制,但必须与“原作”严格区分开来,市场上的“赝品”与“真品”或许还不只是价格上的问题,有时还涉及到民族的情感、宗教的神圣性、族群的尊严等。如果把具有神圣宗教含义的艺术品“商品化”,这种“世俗”过程会淡化、削弱甚至于亵渎原始的神圣物。

三、博物馆艺术与人类遗产

博物馆在现代社会有着特殊的作用。从外在的功能看,它是存放和展示艺术品的实物空间或实地现场,然而,它所传递的社会价值却并非如此简单。值得人们深思的是,西方博物馆内存放和展览的艺术品有许多都来自于原始社会和“第四世界”。重要的是,这些艺术品不仅体现了“野蛮人”的深邃智慧和高超技艺,而且对“文明人”具有教化作用。博物馆是现代社会发展最快的事业之一。有资料显示,美国从1960年到世纪末,博物馆的数量增长了多达十五倍。一些第三世界国家的博物馆事业的发展比起西方发达国家更快,以配合和适应与日俱增的参观者和观光客的需要。博物馆的建设与发展也有助于表达对地方和自然的认同感^[22]。在这个过程中,来自“第四世界”艺术品的收藏、保护和传承等问题成了许多有识之士的关注点。我们不妨对西方博物馆的发展线索作一个大致的梳理,它有助于我们了解其价值变化。

西方博物馆发展的基本线索				
时间	群体	特征	例证	功能
14—16世纪	贵族阶层：统治者、大商人等	把博物馆当作古玩好奇和收藏的地方	老卢浮宫	为追求声誉和炫耀，从异域、异族掠夺物
17—18世纪	精英阶层：科学家、哲学家及主要收藏者	系统化的展示知识及分类	阿斯莫仁 (Ashmolean)	用于专业化知识的教育和专业研究以理解殖民背景
19世纪	中产阶级	规模化的博物馆形成以展示高贵	近代卢浮宫	配合社会和民主的精神，教育作用，商业化
20世纪 60年代起	社会民众	教育、社会活动公共场所	多数大型公共博物馆	知识传播的途径，对社会民众产生作用，主题博物馆更细致等 ^{②②}

格拉本从现代旅游的角度对博物馆进行分析，认为从宽泛的意义上说，由于现代旅游的主体表现为“中产阶级”的现代性特征，旅游和博物馆也要适应这一阶层的基本兴趣需求，二者彼此的相互作用表现在：

1. 普遍的教育程度。这是保证对文化理解的基本条件，使参观者可以达到对特定族群的历史、自然以及世界上道德多样性的理解。

2 以自己独特的理由保存对过去的认知和记忆，并在过去和现在之间通过博物馆的机构方式建立起历史的逻辑纽带。其中一个明确的功能就是唤起人们怀旧的情感。

3. 增加对“形象”的认知能力。观光者通过对博物馆实物形态的参观和了解，会根据自己母体文体的知识背景，将某一个地方的实物形象投放到一个更大的范围中去认识和体验。

4 美感的欣赏和体验。通过对博物馆收藏品和艺术品的了解，有助于增强参观者的

好奇心，并从中获得新的发现的满足感。

5. 娱乐和轻松的氛围。博物馆可以为参观者提供一个地方性空间，在那里，他们可以充分享受自己的时光，而且经常是与家人或朋友来共同分享快乐时光^{②④}。

这里引出了一个值得反思和具有挑战性的问题：现代人如何向“原始人”学习？这一问题至少包括以下几层意思：第一，原始艺术是人类先辈们集体智慧的结晶，以政治性的“话语”分类形式，即“文明人/野蛮人”进行划分，不符合历史唯物主义。如此的“文化弑父”有违人类常伦。第二，“第四世界”艺术和艺术品同属于人类遗产，其艺术“魅力”属于确定的民族、族群，属于特定的历史语境，属于特殊的传统。然而当它们成为艺术品的时候，也同时意味着具有了人类的共享价值。第三，许多来自原始社会和“第四世界”的艺术原本都是自然的产物，与生态环境保持和谐的状态，即艺术是生活的有机部分，是自然的有机

部分。原始艺术中所透露出来的人文精神恰恰是现代人类所缺失的。从这个意义上看,博物馆与其说展示的是一种特殊的“物”,毋宁说是一种人类价值。

博物馆有一个基本的功能,即它能够以实物的形态营造出“模仿历史的氛围”,使观众有身临其境的感觉。这种感觉对于那些外国、外族、外地的参观者和观光客来说大有裨益,因为他们可以直接通过场景、实物、符号等与自己所熟悉的社会和文化进行比较,从而提高类似“文化相对主义”的认识,尊重不同国家、民族和地方的文化传统,提高保护人类历史文化遗产的意识。由于西方发达国家在博物馆建设和管理制度上走在了第三世界国家的前面,这就很可能对第三世界的经济发展和博物馆建设事业起到一个“样品模仿”的作用,从而最终成为事实上的后殖民主义“文化再生产”产品^{②5}。这需要我们引起高度的警惕。“越是民族的,就越是世界的”这句话并不具备真正意义上的普世价值,但是,搁到博物馆学领域和艺术价值取向上倒更合适一些。因为真正可以进入博物馆、成为供人观赏和分享荣耀的展示品大多被证明具有独特的民族价值,所以,人们会习惯性地把那些伟大的历史文明遗址称为“人类遗产”(humanity heritage)和“象征资本”(symbolic capital)。这些也成为联合国教科文组织在进行“世界文化和自然遗产保护名录”的指导原则。

依照西方人类学家的诠释,遗产的观念源于家族性的世袭制度和祖先财产的继承习俗,即家庭成员对先辈遗留下来的物品具有继承的权力以及相关的义务。与此同时,人们也接受那些“非物质遗产”,包括传承下来的知识、故事、形象符号、命名以及相关的结果等。从另一角度看,每一个人又隶属于一个更大的社会群体,如族群、社会阶级、城市或者国家等,所以,他们都在各自所属的边界范畴内继承和

传袭着属于“自己”的遗产,从原生形态看,亦无妨归入“第四世界”。由于每一个人都同时兼有多重的隶属边界:个人的、家庭的、族群的、社会的、地域的、国家的,同时又是“人类中的一分子”,这就使那些被继承下来的遗产可以获得“隶属、归属于具体人群又超越于具体人群”的可能。正因为此,那些散布在世界各地的“世界遗产遗址”虽然有些原来属于某一个家族(如封建社会的皇室宫殿、陵墓),教派(如一些教会的教堂)等,但在“保护人类文明遗产”的原则之下,原来对这些遗产财产继承权的拥有者被转移、交换、捐赠、剥夺了私人或家族的继承权,而移交给了国际组织机构监管。发生在阿富汗塔利班集团统治时期对阿国境内伟大宗教遗产的破坏又把“保持人类遗产”与建立在某一集团、阶级专制性统治之间的关系和危险性提到亟需讨论和亟待解决的议事日程。一个确定的国家、民族在行使其政治权力的时候必须意识到它的“有限性”,它是民族—国家这一“想象共同体”的重要原则^{②6}。因为在某一民族—国家或者地区的文化遗产同时属于全人类。如果人类文化遗产面临可能遭受破坏时,任何国家、集团、阶层以任何“不许干涉内政”为借口或为理由都要受到限制和反对。

“世界文化和自然遗产遗址”可以置于博物馆的广义范畴来认识。这些遗产遗址又构成人们趋之若鹜的标识符号。于是,那些被“标签化了的原始艺术”,“第四世界”的艺术一旦某一个地方获得联合国相关组织认可或颁发的殊荣,成为一种“文化资源”,那个地方的经济,特别是旅游业便迅速发展,参观者和游客也骤然增多。然而,这种状况恰恰潜在着巨大的隐忧,主要原因还是传统的“两个中心”悖论在作祟:一是世界范围内的“欧洲中心”,二是中华民族“华夏中心”的历史观。我们希望“双赢”——在保护人类自然、文化遗产方面,尤其是在尊重和保护那些

来自“第四世界”的艺术遗产基础上,使社会经济快速健康发展两方面获得理想的结果。

R. Layton, *The Anthropology of Art*, Columbia University Press, 1981, p. 1, p. 3.

Grabum, H. Nelson, "Introduction: Arts of the Fourth World", in *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Grabum, H. Nelson (ed.), Berkeley: University of California Press, 1976, p. 1, p. 1, p. 3, p. 3.

Grabum, H. Nelson, "Art, Anthropological Aspect," in N. Smelser, & P. Baltes (ed.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, London: Elsevier, 2001, p. 764.

R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press, 1985, p. 41, p. 42.

F. Boas, *Primitive Art*, New York: Dover, 1955, p. 13.

⑪ 贡布里希:《艺术与人文科学》,范景中编译,浙江摄影出版社 1988年版,第 22页。

⑫ J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York: The Macmillan Company, 1947, pp. 11-12.

⑬ A. Gell, "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology", in Coote, & A. Shelton (ed.), *Anthropology Art and Aesthetics*, J. Oxford: Clarendon Press, 1997.

⑭ 张光直:《美术、神话与祭祀》,郭净译,辽宁教育出

版社 2002年版,第 58页。

⑮⑯⑰ S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley: University of California Press, 1998, p. 119, p. 121, p. 134.

⑱⑲⑳㉑ M. Block, "Symbols, Song, Dance and the Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority", *European Journal of Sociology*, 15, 1974, p. 55, p. 70, p. 71, p. 79.

㉒ Grabum, H. Nelson, *Anthropology 250 V (Study group)*, *Seminar: Tourism, Art and Modernity* (unpublished manuscript), Berkeley, 2004.

㉓ F. Kaplan (ed.), *Museums and the Making of "ourselves": The Role of Objects in National Identity*, London/New York: Leicester University Press, 1994.

㉔ Grabum, H. Nelson, "A Quest for Identity", *Museum International* (UNESCO, Paris), No. 199 (Vol. 50, No. 3), Oxford: Blackwell, 1998, p. 14.

㉕ Grabum, H. Nelson, "Ethnic and Tourist Arts Revisited", in Philips, R. B. and Christopher, B. S (eds), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999.

㉖ 班纳迪克·安德森:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,吴睿人译,时报文化出版企业股份有限公司(台北)1999年版,第 11页。

(作者单位:厦门大学民族学人类学系)

责任编辑 宋 蒙

L iterature and Art Studies

Na 4, 2006

Main Articles

Recollection and Creation:

Prim itive Art and M odern Art

Ding Ning (4)

The primitive art has played an important role in the development of modern art, but it is itself still problematic and offers as an extraordinary and complicated object of study. Looking back at the creativities of Gauguin, Matisse and Picasso, their absorption and transformation of primitive art are fully subjective in their creative effort that is very illuminating and revealing. To make a theoretical research of primitive art by linking it with modern art is conducive for the people to accept and to interpret these two arts of different qualities.

The Cultural Heritage of “ The Fourth World ”:

From the Perspective of Art Anthropology

Peng Zhaorong (14)

The traditional culture of the minorities and the natives as well as the studies that depend on the genres and values of works of art is historically the core of art anthropology. This paper tries to discuss and analyze some of the problems and ideas concerning this aspect, including conceptual reflection, paradigmatic revolution, protection and heritage of nature and cultural relics. The purpose is to arouse the attention and enthusiasm of people of all walks.

“ Pig-Dragon ” and “ Bear-Dragon ”:

A General Survey of “ The Chinese Venus ” and

the Archetype of Dragon from the Perspective of Art Anthropology

Ye Shuxian (23)

This paper holds that the discovery of the Goddess Temple of Hongshan culture in the Chinese New Stone Age turns a new leaf in the research of the origin of dragon, and therefore reexamines the hypothesis of the four archetypes of dragon-pig, bear, deer, and insects-from the perspective of art anthropology and comparative iconology. It takes as its reference the rediscovery of “ goddess civilization ” by international archeology; it interprets the divine connotation of the clay bears and eagles excavated from the Goddess Temple, traces the genetic lines from the worship of the bear goddess to the statue of the bear-dragon and their existence in the northern Shaman culture. It also makes a textual analysis of the relation between the “ Chinese Venus ” and the archetype of the divine dragon, thus manifesting the methodological significance of the general survey of art anthropology.

Neo-Classicism and 20th Century Chinese Literature

Yang Jingjian (34)

The Neo-Classical literature is a topic that has recently aroused the attention of the academic circles but still needs